



Trivium

Revue franco-allemande de sciences humaines et sociales - Deutsch-französische Zeitschrift für Geistes- und Sozialwissenschaften

11 | 2012

Gustave Flaubert. A l'Orient du réalisme

La main de Flaubert. Stratégies d'auto-immunisation

Martin von Koppenfels

Traducteur : Claudine Layre



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/trivium/4261>

ISSN : 1963-1820

Éditeur

Les éditions de la Maison des sciences de l'Homme

Référence électronique

Martin von Koppenfels, « La main de Flaubert. Stratégies d'auto-immunisation », *Trivium* [En ligne], 11 | 2012, mis en ligne le 29 juin 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/trivium/4261>

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.



Les contenus de la revue *Trivium* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

La main de Flaubert. Stratégies d'auto-immunisation

Martin von Koppenfels

Traduction : Claudine Layre

NOTE DE L'ÉDITEUR

Nous remercions Martin von Koppenfels de nous avoir accordé l'autorisation de traduire ce texte pour le présent numéro.

- 1 « La main que j'ai brûlée » écrit Gustave Flaubert le 20 mars 1847 à Louise Colet « et dont la peau est plissée comme celle d'une momie, est plus insensible que l'autre au froid et au chaud. Mon âme est de même ; elle a passé par le feu : quelle merveille qu'elle ne se réchauffe pas au soleil ? Considère cela chez moi comme une infirmité, comme une maladie honteuse de l'intérieur, que j'ai gagnée pour avoir fréquenté des choses malsaines¹ [...] ». On connaît les faits : en janvier 1844, le médecin traitant, qui est en fait son père, Achille-Cléophas Flaubert, chirurgien en chef de l'Hôtel-Dieu de Rouen, voulut saigner Gustave pendant l'une des crises qui suivirent son effondrement nerveux du début de l'année. Comme le sang s'écoulait mal, il ordonna de verser de l'eau chaude sur la main du patient. Il oublia malheureusement de vérifier la température de l'eau. Elle était bouillante. Conséquences : de larges brûlures à la main gauche et des douleurs profondes et durables.
- 2 Nous parlerons de deux choses : d'abord d'un membre qui hante avec insistance les lettres de Flaubert, ensuite d'un fantasme psychosomatique qui influence toute sa production littéraire dès *Madame Bovary* ; de la main de Flaubert, puis de son immunité. Nous chercherons d'abord à montrer que l'une est en rapport avec l'autre, que la main de Flaubert est une représentation imaginaire qui se trouve au centre de ses fantasmes d'immunité. Ensuite, nous tenterons de mettre en évidence que cette main forme un croisement textuel, une sorte d'ombilic où le psychique et le somatique, le biographique et le littéraire s'enchevêtrent de façon quasi inextricable. Car cette main à la fois réelle et

fantasmée prête à confusion : est-elle désignation ou est-elle désignée ? Métaphore ou métonymie ? Fait-elle partie du corps de l'auteur ou du *corpus* du texte ? De par cette confusion, le texte reste collé à cette main et colle par-là même à quelque chose d'autre, au corps imaginaire de l'auteur. Flaubert est l'écrivain qui dit avoir des abcès de style et souffrir de phrases qui le démangent de manière chronique. Le texte devient chez lui, de manière encore peu claire, un pseudo-organe. Cette peau irritée, infiltrée et infectée indique une absence de limite et donc un manque dans le texte, qui pourrait être interprété comme un manque d'intégrité, d'indépendance, d'autonomie.

- 3 Il faudrait décrire comment se développe chez Flaubert, à partir de cette confusion, c'est-à-dire de cette collision traumatique entre une pathologie privée et un projet littéraire, un nouveau style, une nouvelle conception de l'intégrité textuelle, née de processus et de crises. Ce nouveau style n'est tout d'abord guère plus qu'un fantasme de l'auteur, qui prend surtout forme dans la correspondance. Les remarques qui suivent se réfèrent uniquement à ce fantasme stylistique tel qu'il apparaît dans la correspondance. Elles ne sont que l'ébauche d'une description plus globale. Selon moi, Flaubert conçoit le style comme le résultat et en même temps comme l'outil d'un processus d'immunisation. Le style est ce qui immunise l'auteur ; mais il est en même temps aussi le produit de ce processus, l'immunité elle-même. Dans ce calcul existentiel, l'expérience agit essentiellement comme un vaccin – comme la vaccine pour la vaccination antivariolique, le seul exemple d'immunisation active connue à l'époque de Flaubert. Soyons plus précis : depuis *Madame Bovary*, les romans et les récits de Flaubert sont porteurs d'une promesse. Le récit promet d'être immunisé contre ce qu'il raconte, quel qu'en soit le sujet : affects, nerfs, hystérie, bêtise, ruine, honte, désespoir, mort. Et il tire son immunité précisément de ce dont il devrait souffrir (l'hystérie immunise contre l'hystérie, le dégoût contre le dégoût, etc.). Les lecteurs reçoivent une promesse d'intégrité grâce à l'infection : la promesse de pouvoir transposer sur eux-mêmes, par la lecture, cette singulière protection immunitaire textuelle. Il est à supposer que c'est surtout cette promesse qui alimente la fascination qu'éprouvent les lecteurs de Flaubert et qui persiste parce que s'y mêle, depuis toujours, une aversion.

1. Métaphores de l'immunisation

- 4 « J'ai joué avec la démence et le fantastique comme Mithridate avec les poisons », écrit Flaubert le 18 mai 1857 à Mlle Leroyer de Chantepie, transposant ainsi sur le psychisme névrosé l'une des plus anciennes conceptions de l'immunisation, celle qui consiste à s'insensibiliser de façon systématique contre les poisons². L'allusion à Mithridate VI, roi du Pont (132-63 av. J.-C.), confère à l'une des premières lettres de la série dans laquelle Flaubert fait l'important devant Mlle Leroyer, un soupçon de violence et de barbarie. Dès sa jeunesse, querelleuse et paranoïaque d'après la légende, Mithridate se serait immunisé lui-même, par crainte des empoisonneurs – l'historien emploie l'étrange formule *se stagnavit*³ – et il aurait continué à le faire sa vie durant, si bien que la résistance acquise pendant sa jeunesse l'aurait empêché de parvenir à se suicider à la fin de sa carrière. La référence au seigneur de guerre qu'était Mithridate est un topos. Chez Galien déjà, puis chez les médecins de la Renaissance, *mithridate* est le nom d'un médicament miraculeux d'où découlent les termes *mithridatisme* et *mithridatisation*.
- 5 Flaubert transpose la conception d'une insensibilisation aux poisons sur le psychisme névrosé – et il le fait expressément en tant que romancier. On peut par conséquent

supposer que cette mithridatisation singulière se joue dans le texte littéraire et que l'on parle donc de la pratique de l'écriture en tant qu'immunisation psychique. Cependant, l'immunisation n'est pas ici un simple isolement défensif mais une réaction à – et contre – l'Autre menaçant (ou ressenti comme tel). Le fantasme de Flaubert découle aussi de la technique relativement récente de la vaccination. En affirmant avoir joué avec la démence et le fantastique comme Mithridate avec les poisons, il nous donne une idée de la façon dont il stylise l'histoire de sa propre maladie. Mais cela nous renvoie également à un autre personnage qui joua aussi bien avec le fantasmagorique qu'avec les poisons, sans acquiescer cependant de résistances : Madame Bovary. La parution du roman venait d'ailleurs de provoquer un immense scandale. La lettre déclare donc aussi : comme Mithridate, mais à la différence de mon héroïne, je ne peux pas mourir ; je me trouve en effet déjà au-delà (nous savons qu'il s'agit-là du lieu préféré de l'auteur, surtout quand il s'adresse à des femmes).

- 6 La correspondance de Flaubert est une mine de fantasmes que l'on peut qualifier d'« immunologiques », restons-en au sens large du terme pour l'instant. Onze ans plus tôt, dans l'une des toutes premières lettres adressées à Louise Colet, qui est toute entière un immense scénario défensif (« je suis malade de toi »), il faisait déjà appel aux mythes barbares antiques : « Les Numides, dit Hérodote, ont une coutume étrange. On leur brûle tout petits la peau du crâne avec des charbons, pour qu'ils soient ensuite moins sensibles à l'action du soleil, qui est dévorante dans leur pays. Aussi sont-ils, de tous les peuples de la terre, ceux qui se portent le mieux. Songe que j'ai été élevé à la Numide⁴ ». C'est un exemple drastique d'immunisation traumatique : il s'agit ici de peau brûlée (l'épiderme sensible de la tête des nourrissons) et de mythes de castration, puisque ce sont bien sûr les parents qui brûlent la tête de leurs enfants⁵.
- 7 Flaubert aime ce genre d'histoires traitant d'insensibilisation. Des affects extrêmes peuvent eux aussi constituer des « brûlures » salutaires du même type. Début 1846, lorsqu'en l'espace de quelques semaines, son père meurt, sa nièce vient au monde et sa sœur agonise, il écrit : « Dans tout cela mes nerfs ont été si horriblement secoués que je ne les sens plus. Je suis peut-être guéri ; ça m'a peut-être fait l'effet d'une brûlure qui enlèverait une verrue⁶ ». A la fin de l'année, il affirme être résistant aux maladies psychiques, cette fois-ci en termes immunologiques ; il appelle cela « mon vaccin intellectuel⁷ ». A la même époque, il rédige une tragédie burlesque avec ses amis Bouilhet et Du Camp : *Jenner ou la découverte de la vaccine*⁸. Un exercice de doigté parodique, mais sur un sujet médical. Le rapport est évident : la parodie de la rhétorique sublime sert d'espèce d'auto-vaccination stylistique contre le classicisme.
- 8 Cuirassement, insensibilisation, mimesis de la mort – il s'agit là de topoï de l'insensibilité d'où surgit une nouvelle image, authentiquement flaubertienne : le style est un symptôme corporel, c'est-à-dire le sédiment d'un processus défensif. La démangeaison de la peau y joue un rôle particulier : « J'ai des abcès de style et la phrase me démange sans aboutir [...] ⁹ » – « quant à ma rage de travail, je la comparerai à une dartre. Je me gratte en criant [...] ¹⁰. » Sur le plan médical, le diagnostic n'est pas très clair : infection, allergie de contact, neurodermatite ? Quoi qu'il en soit, la peau est la ligne avancée du système défensif propre au corps. Aussi sera-t-elle cinquante ans plus tard la référence organique des fantasmes de Freud au sujet du « pare-excitations » psychique, tels qu'il les développe dans *Au-delà du principe de plaisir*. Le génitif flaubertien, « abcès de style », forme une peau imaginaire par laquelle le corps normand boursoufflé de l'auteur adhère à la surface de ses textes. L'auteur a besoin de cet organe imaginaire pour y situer un symptôme imaginaire

¹¹ qui ne peut prospérer qu'en ce lieu incertain. Ça démange, ça suppure, mais où ? Et qu'est-ce que ce « ça » ? Le génitif « abcès de style » n'est en tout cas pas moins ambivalent que la *katharsis pathèmatôn* d'Aristote. Le style est-il l'inflammation qui combat l'agent pathogène qui s'est infiltré ? Est-il cet agent pathogène lui-même ? Ou s'agit-il d'une réaction auto-immunitaire par laquelle l'organisme agit contre lui-même ? Pour la défense qui se retourne contre elle-même, Flaubert a recours à une autre image psychosomatique tout aussi impitoyable : l'âme se replie tellement à l'intérieur d'elle-même qu'elle devient pour ainsi dire un hérisson qui se transperce avec ses propres piquants¹². Le hérisson retourné sur l'envers comme un gant, par lequel Flaubert illustre ce qu'il ressentait pendant ses crises, représente avant Freud et par-delà Freud l'image d'un « pare-excitations » psychique qui se blesse lui-même – l'image d'une immunologie aporétique du psychisme.

- 9 Ce qui est décisif, c'est le double caractère de ces fantasmes. La peau du crâne numide, la peau momifiée de la main ébouillantée, la verrue cautérisée, la chair immunisée de Mithridate, le dartre, le hérisson retourné : tous ces éléments constituent des esquisses partielles d'un corps imaginaire – non seulement pour l'auteur mais aussi pour ses textes. Il faut toujours lire aussi les fantasmes d'immunisation flaubertiens avec un œil poétologique, comme des fantasmes stylistiques¹³.

2. Le concept d'immunité

- 10 Utiliser le concept d'immunité à propos de Flaubert est anachronique. De son vivant, l'emploi médical du mot *immunité* ne s'est généralisé que progressivement¹⁴ et l'élévation de la discipline biochimique appelée immunologie au statut de science éminente ne commença que vers 1900¹⁵. Avec le recul, deux bouleversements scientifiques qui eurent lieu du vivant de Flaubert font apparaître ses connaissances médicales comme préhistoriques : la conception évolutionniste du vivant par Darwin et la conception microbiologique de celui-ci par la génération de Pasteur et de Koch ; les recherches sur la cellule comme unité structurale et fonctionnelle de l'organisme (Flaubert parle encore de *la fibre*) et l'identification d'un nombre croissant de microorganismes comme étant des agents pathogènes en découlent. Ces deux bouleversements constituent la condition préalable à l'émergence de l'immunologie scientifique qui allait bouleverser le concept d'identité corporelle au XX^e siècle.
- 11 Le discours moderne sur l'immunité n'est certes qu'une petite partie d'un ensemble d'idées que l'on peut qualifier de constante anthropologique. L'observation de phénomènes « immunologiques » comme les résistances acquises aux maladies, poisons, affects, douleur, magie, rhétorique etc. est bien sûr aussi ancienne que la médecine elle-même. Les fantasmes d'intégrité corporelle et psychique forment depuis toujours la contrepartie de la peur de l'influence qui sévit elle aussi à toutes les époques. L'objet de ces rêves est l'idée d'une « immunisation » active qui serait une technique culturelle. Le rapprochement de ces idées avec le concept d'« immunité » est cependant récent. Le mot latin *immunis* signifiait « exempt de taxes », « déchargé de ses obligations », une signification qui a survécu dans le droit public moderne, entre autres pour désigner les privilèges (*immunités*) de l'Eglise. Le droit d'accorder asile faisait partie de ces derniers, ce qui explique qu'*immunité* ait pu aussi devenir synonyme d'« asile ». Au XIX^e siècle s'établit le sens juridique toujours en usage aujourd'hui (celui d'inviolabilité judiciaire pour certains représentants politiques) d'où est issue, sous l'effet des mécanismes habituels de

contamination sémantique, l'acception médico-biologique du terme. A la jonction de ces deux acceptions modernes, la juridique et la médicale, se dresse le vieux fantasme sacré de l'intangibilité. Or il doit être abandonné pour que l'immunité devienne concevable : celui qui doit s'immuniser ne peut pas être intouchable. Cela mis à part, une partie des demandes de salut adressées autrefois à des puissances protectrices métaphysiques se trouve reportée sur le concept d'immunité.

- 12 Les questions d'immunité juridique jouent également un rôle en ce qui concerne l'écrivain libre qu'était Flaubert, comme le montre le procès de *Madame Bovary*. Mais ces questions juridiques ne se posent qu'à partir du moment où l'écrivain revendique pour lui-même une autre sorte d'immunité (que ses contemporains associent presque mécaniquement à la figure du médecin) : la liberté de toucher à certains thèmes impunément. Dans le cas du procès *Bovary*, il s'agit de la sexualité extraconjugale. Or, ce qui provoque l'intervention de la justice bourgeoise dans le cas de Flaubert, ce sont précisément les techniques littéraires censées permettre d'aborder ces thèmes impunément : l'ellipse et l'ironie. Rappelons que la scène incriminée au départ dans *Madame Bovary*, la scandaleuse scène du fiacre, est d'une grande discrétion quant au sujet sous-entendu (Emma et Léon s'adonnant au plaisir à l'intérieur du coupé fermé). Cette prétendue « scène » n'est rien d'autre qu'une ellipse longue de plusieurs pages. Elle ne décrit rien d'autre que l'errance de la voiture dans les rues de Rouen et ses environs. Le texte lui-même, comme ce fiacre, est une caisse fermée, « [...] plus close qu'un tombeau et ballottée comme un navire¹⁶ [...] ». Aucun corps attisé sexuellement n'est en vue ; une seule fois, l'espace d'un instant, une main nue passe à travers les rideaux et jette quelques déchirures de papier. Cette main est un fétiche au vrai sens freudien du terme : un succédané de partie génitale manquante.
- 13 La vie de Flaubert se déroule alors que prend progressivement forme le concept médical d'immunité. Achille-Cléophas, son père, semble encore avoir conçu l'unité de l'organisme comme une « force vitale ». Un passage de sa thèse sur les questions chirurgicales (1810)¹⁷ est caractéristique : il y recommande de ne pas couper les cheveux du patient après une opération, de peur que la quantité de force vitale nécessaire à la cicatrisation ne se déplace vers la racine des cheveux ainsi stimulée. Ses prescriptions après l'effondrement nerveux de son fils en 1844 sont elles aussi révélatrices : il lui ordonne entre autres la saignée et le séton, deux méthodes « drainantes » issues de la médecine humorale. Dans les deux cas, il s'agit de créer une blessure artificielle par laquelle est extraite du corps une surabondance considérée comme pathogène. Le séton (*setaceum*) appliqué dans le cas de Gustave à travers un pli de la peau dans la nuque, provoque un foyer de pus sous-cutané, un abcès artificiel, qui doit aider à purger les maladies censées se trouver à l'intérieur du corps. Ce traitement servit plus tard vraisemblablement de modèle à la formulation flaubertienne d'« abcès de style ». Mais les prescriptions du Dr Flaubert s'expliquent aussi par le besoin qui est le sien de trouver un substitut à l'origine physique manquante de son mal, qu'il fut incapable de découvrir en examinant les mystérieux symptômes de son fils – afin que ses mains de chirurgien aient sous la main un objet concret, afin qu'elles puissent traiter quelque chose. Il s'agirait-là d'un cas de fétichisme médical.
- 14 Les fantasmes d'immunité de Flaubert semblent rejoindre la médecine officielle d'Achille-Cléophas sur un point : là aussi, il s'agit de brûler, de piquer, de traumatiser pour parvenir à l'intégrité corporelle. La différence majeure est bien sûr que l'intégrité en question est de nature psychique. Dans ces fantasmes, le chirurgien devient un homme de

main : il fournit la dimension corporelle manquante, le symptôme manquant. Le chirurgien (le père) a bel et bien fourni ce symptôme : de par son grave acte manqué, plus efficace que tous les sétons, il fit cadeau à son fils d'une main gauche durablement mutilée ; il lui en fit *cadeau* car si le jeune Flaubert ne l'avait pas eue, il aurait dû l'inventer. Il l'a eue *et* il l'a inventée, puisqu'elle acquiert petit à petit dans sa correspondance une indépendance fétichiste. La main devient le symbole central dans la mise en scène rétrospective de sa propre maladie. Quant à cette maladie, Flaubert la remanie progressivement pour en faire la clé de sa propre immunité psychique.

3. La lettre à Louise Colet du 5 et 6 juillet 1852

- 15 Il semble qu'il existe une relation entre l'élaboration progressive de ce fantasme d'immunité et la manière de communiquer que privilégiait Flaubert : l'épistolaire. Le fantasme s'insère en effet on ne peut mieux dans le cadre de ces perpétuels mouvements de fuite par lesquels l'auteur répond aux exigences de la sexualité féminine¹⁸. Son lieu privilégié est, logiquement, la correspondance avec Louise Colet – un processus défensif littéraire, à la fois long et productif. En même temps, cet échange épistolaire est utilisé par Flaubert pour élaborer l'interprétation de sa propre maladie. Cette interprétation n'est guère solide. Trois contradictions fondamentales y apparaissent :
- 16 La première concerne l'évaluation de la maladie dans son ensemble : d'une part, c'est une faiblesse. C'est la position adoptée dans la lettre à Louise Colet du 5 et 6 juillet 1852 dont nous allons parler maintenant. Mais un an plus tard, Flaubert affirme que la maladie est, si ce n'est une force, du moins l'effet secondaire d'une force, le dérivé d'excès juvéniles voulus par l'imagination qui l'ont préservé du pire, à savoir de la folie : « Ma maladie de nerfs a été l'écume de ces petites facéties intellectuelles¹⁹ [...] ». »
- 17 La deuxième contradiction concerne sa manière de considérer la somatisation hystérique en relation avec le travail artistique : d'une part, l'hystérie est mauvaise pour l'art, elle rend improductif – c'est ce qu'il dit également dans la lettre à Louise Colet du 5 et 6 juillet 1852. Quelques mois plus tard par contre, l'hystérie apparaît comme une bénédiction pour l'art, parce qu'elle laisse la tête libre : « Je me dévorais de toutes espèces de mélancolies possibles. Ma maladie de nerfs m'a bien fait : elle a reporté tout cela sur l'élément physique et m'a laissé la tête plus froide²⁰ [...] ». »
- 18 La troisième contradiction concerne l'appréciation des excès volontaires de l'imagination, auxquels Flaubert fait allusion à plusieurs reprises. D'une part, ce sont ces exercices qui ont provoqué la maladie – elle en est le dérivé (l'« écume »). Sartre interprète l'ensemble de ce processus comme une auto-immunisation impliquant des effets secondaires : « Donc il y a eu, avant 1844, des exercices spirituels qui ont eu le double effet de vacciner Gustave et de ruiner son système nerveux²¹. » La maladie de nerfs serait donc une sorte de séquelle de la vaccination. D'autre part, Flaubert affirme à Mlle Leroyer, sa correspondante suivante, qu'il a traité sa maladie à l'aide de ces exercices de l'imagination : « En d'autres fois, je tâchais, par l'imagination, de me donner facticement ces horribles souffrances. J'ai joué avec la démence et le fantastique comme Mithridate avec les poisons²². »
- 19 Au cœur de ces contradictions se trouve la lettre du 5 et 6 juillet 1852 à Louise Colet²³, qui mérite une lecture attentive parce s'y trouvent étroitement liées des questions touchant à la psychopathologie et au style littéraire. Au premier abord, cette lettre semble être un

double refus, celui de la solution hystérique pour la maladie et de la solution sentimentale pour la littérature. La lettre est née de la jalousie. La muse est allée se promener au clair de lune avec Alfred de Musset, ce qui inspire à Flaubert une tirade contre la sentimentalité de ce dernier, c'est-à-dire contre le mélange qu'il fait de la psychopathologie et de la littérature : « les nerfs, le magnétisme, voilà la poésie ». Flaubert l'emporte sur Musset dans les deux domaines, mais en les séparant. Sa compétence en matière de psychopathologie est garantie par sa maladie : des symptômes tels qu'une perception exacerbée jusqu'à en être malade, des convulsions et des hallucinations explosives. Mais ces symptômes ne constituent pas une inspiration : « La poésie n'est point une débilité de l'esprit, et ces susceptibilités nerveuses en sont une. Cette faculté de sentir outre mesure est une faiblesse. » Une autre argumentation est bien sûr sous-jacente à celle-ci, et la contredit : c'est moi qui étais le meilleur hystérique, je serai donc aussi le meilleur écrivain. Mais formellement, la lettre ignore cet argument : une sensibilité exacerbée est une faiblesse, et rien d'autre.

- 20 A titre de preuve, l'épistolier cite sa propre expérience de malade : lorsqu'il était faible, son aversion envers les études de droit qu'on lui avait imposées s'est transformée en symptômes corporels au lieu de le rendre productif :

« Si j'avais eu le cerveau plus solide, je n'aurais point été malade de faire mon droit et de m'ennuyer. J'en aurais tiré parti, au lieu d'en tirer du mal. Le chagrin, au lieu de me rester sur le crâne, a coulé dans mes membres et les crispait en convulsions. C'était une *dévi*ation. Il se trouve souvent des enfants auxquels la musique fait mal. – Ils [...] s'exaltent en jouant du piano, le cœur leur bat, ils maigrissent, pâlisent, tombent malades, et leurs pauvres nerfs, comme ceux des chiens, se tordent de souffrance au son des notes. Ce ne sont point-là les Mozarts de l'avenir. La vocation a été déplacée ; l'idée a passé dans la chair où elle reste stérile, et la chair périt ; il n'en résulte ni génie, ni santé. »

La conversion hystérique (Flaubert écrit *dévi*ation) de l'âme vers le corps est donc un affaiblissement. Le corps n'aurait pas dû devenir le lieu où s'expriment des affects douloureux. Cela implique deux choses : d'une part, une conception de la santé qui part du principe qu'un corps sain reste immunisé contre les exigences de l'âme ; de l'autre, l'idée que le symptôme est un mauvais substitut de l'œuvre. Cela nous amène à supposer que la formation du symptôme et la production artistique ont effectivement plus de points communs que l'épistolier ne veut bien le reconnaître.

- 21 Comme si elle devait omettre cette conclusion, la lettre continue : « Même chose dans l'art. La passion ne fait pas les vers, et plus vous serez personnel, plus vous serez faible [...]. » Elle poursuit avec la doctrine de *l'impersonnalité* dans l'art, familière à tous les lecteurs de Flaubert. Seule la transition est étrange : « Même chose dans l'art [...] » comme si Flaubert commençait seulement maintenant à appliquer une comparaison médicale au domaine de l'art. En réalité, il a toujours été question de l'art. Nous avons là un système rhétorique : la formation hystérique du symptôme se comporte vis-à-vis de la force artistique comme la faiblesse artistique (la sentimentalité) vis-à-vis de la force artistique. Cependant, il ne s'agit nullement de cohérence rhétorique, voire logique. Il s'agit de séparer force et faiblesse. Cette séparation est si prioritaire que Flaubert oublie de dire comment l'on passe de la faiblesse à la force, comment d'hystérique l'on devient écrivain. Si l'on suit la logique de la lettre, c'est cela la mutation décisive, mais la lettre se tait sur la façon dont elle a lieu. Elle se contente de décréter *qu'elle* a eu lieu. Flaubert a eu sa phase « nerveuse » :

« J'ai eu, aussi, moi, mon époque nerveuse, mon époque sentimentale, et j'en porte encore, comme un galérien, la marque au cou. Avec ma main brûlée j'ai le droit maintenant d'écrire des phrases sur la nature du feu. »

Sa faiblesse physique et artistique, sa nervosité et sa sentimentalité sont situées ici dans la même période révolue de son existence : celle de l'immaturité. Entre ce passé et le présent, il n'y a quasiment aucun lien. Seules deux marques physiques, deux cicatrices surgissent dans le présent depuis le passé : la marque au cou et la main brûlée. Or, l'apparition de ces deux signes est une rupture dans le contexte de la lettre et ce, à plus d'un titre. Tout d'abord, on ne saisit pas clairement si ces cicatrices au cou et à la main sont à prendre au sens métaphorique ou littéral : désignent-elles quelque chose d'autre, des perturbations psychiques durables par exemple, ou bien seulement ce qu'elles sont : des tissus blessés ? Cependant, même dans ce cas, elles ne se rapportent pas seulement à elles-mêmes mais comme toutes les cicatrices, au souvenir de la douleur provoquée par la blessure. A ce souvenir se rattache la signification biographique des cicatrices au cou et à la main. Elles sont toutes les deux des symboles persistants d'une part de la supériorité du père, qui marque son fils au séton et à l'eau bouillante, et d'autre part de sa faiblesse, de son incapacité à guérir son fils, c'est-à-dire à analyser sa maladie. Le père ne comprend pas le discours métaphorique que sont les symptômes du corps de son fils et il lui fournit des signes corporels, des *stigmata patri*, des cicatrices circoncisionnelles que Flaubert utilisera sa vie durant comme des métaphores. Mais il les lui fournit après coup, après l'effondrement nerveux, et complètement par hasard, par malchance.

- 22 Sartre a magistralement décrit cette dimension biographique, y compris le fardeau œdipien que représente la cicatrice à la main de Flaubert, cette main qui est le symbole de la malédiction paternelle²⁴. Mais ce qu'il n'a pas vu, c'est la position singulière du fantasme de la main dans le contexte de la lettre. C'est pourquoi il ne voit pas non plus que cette main devient signature, que Flaubert signe avec sa cicatrice. Car paradoxalement, ce sont précisément les stigmates de la malencontreuse thérapie paternelle qui permettent au fils d'accéder à sa maladie, qui lui révèlent quelque chose sur « la nature du feu ». C'est une étape décisive, la main devient ainsi une métaphore poétologique. Le fils ne peut en effet écrire que de cette main-là : la main morte est le nouveau *stylus*. C'est parce que cette main dépérie, cette « main momifiée » est immunisée physiquement qu'elle procure aussi l'immunité juridique : elle confère le « droit » d'écrire sur le feu (un privilège que ne possèdent évidemment pas des usurpateurs tels que Musset).
- 23 Comment tout cela s'inscrit-il dans le contexte de la lettre ? D'aucune façon. Tout d'abord, les deux cicatrices ne sont pas des stigmates provoqués directement par la maladie nerveuse de Flaubert. Elles rappellent la thérapie, mais celle-ci ayant échoué, elles n'ont donc rien à voir avec la maladie. Les deux cicatrices ne s'inscrivent pas non plus dans le champ de l'hystérie, puisqu'elles n'ont rien à voir avec la conversion signifiante de douleurs psychiques en symptômes corporels, mais sont le souvenir de blessures accidentelles infligées de l'extérieur. Ces blessures entrent en jeu comme substitut. En effet, ce n'est pas le *corps* de Flaubert que la maladie a durablement marqué. Des signes corporels sont donc plus que nécessaires pour symboliser que la maladie est passée. Ces signes ont manifestement une fonction catalytique, drainante²⁵.
- 24 Surtout, le fantasme de la main brûlée qui lui donne le droit d'écrire sur la nature du feu n'entretient aucun rapport avec l'argumentation anti-sentimentale qui traverse la lettre. Celle-ci parvient précisément à la conclusion que la maladie de nerfs n'a pas du tout servi

à l'écrivain Flaubert, qu'il n'en a tiré « aucun profit ». Dans cet argumentaire, la main fait l'effet d'un corps étranger qui intervient avec force. Ainsi donc, cette lettre débouche finalement sur la rhétorique de l'immunisation, qui au fond n'a rien à y faire et sur l'affirmation selon laquelle Flaubert serait finalement sorti renforcé de sa « brûlure ». Il faudrait compléter en disant qu'ainsi il serait le seul, de par son style (la peau brûlée du texte), à posséder la légitimité d'écrire sur les affects.

- 25 Dans cette lettre, les deux cicatrices sont des corps étrangers. Leur apparition n'est pas due à l'exigence de la logique contextuelle mais à celle des associations inconscientes de l'auteur. Certes, seule l'une de ces chaînes associatives est de nature biographique. L'autre est littéraire : Flaubert associe la cicatrice de son séton d'abord à la chaîne portée au cou par les galériens²⁶, puis à une main blessée. La combinaison des termes de « galère » et de « blessure à la main » fait penser qu'un nom s'inscrit ici dans la lettre de façon cryptée : celui de *Cervantes* ou plus précisément son surnom espagnol le plus courant : *el manco de Lepanto* (« le manchot de Lépante », où s'associent blessure à la main et galère). La main mutilée est donc l'objet à travers lequel la lettre n'est pas seulement en contact avec le père mais aussi avec un prédécesseur littéraire dont la main gauche était également mutilée. Comme chacun sait, ce prédécesseur doit la perte de sa main à un tir d'arquebuse, advenu alors qu'il était soldat à bord d'une galère. Dans le chapitre 22 du *Don Quichotte*, on trouve des galériens avec des chaînes au cou, notamment Ginès de Pasamonte. Ce *galérien* qui constitue un danger public et qui porte deux chaînes au cou, affirme avoir accompli précisément ce qui est impensable pour Flaubert sur le plan artistique : écrire sa vie « de ses propres doigts²⁷ ». Les cicatrices à la main et au cou de Flaubert sont donc aussi des stigmates identificatoires. Toutefois, ces stigmates ne furent pas acquis sur un champ de bataille mais d'une part sur le terrain de la lecture, comme il sied à un auteur bourgeois, et de l'autre, sur celui de la névrose. D'après cette lettre, le Lépante de Flaubert, ce fut sa maladie de nerfs.

4. Digression : la main de Cervantes

- 26 Afin de clarifier ce qui est en jeu dans cette identification littéraire, il faut décrire la main qui intervient dans ce texte et qui constitue un fantasme littéraire de premier plan : la main gauche mutilée ou amputée de Miguel de Cervantes. Elle représente non seulement la détérioration d'une vie bien tracée, probablement altérée par des douleurs perpétuelles, mais aussi un puissant fétiche littéraire. Et ce parce que l'auteur l'a inscrite des douzaines de fois dans les textes qu'il a rédigés avec son autre main, la main droite. C'est là que se trouve le problème : le contact entre les mains imaginaires de Flaubert et de Cervantes n'est pas une simple connexion intertextuelle. Flaubert touche ici à un point dans le texte cervantin, dans lequel celui-ci ne peut se fermer complètement parce qu'il ne se détache pas totalement de son auteur. Flaubert se réfère au cœur du texte cervantin, au moment où le lecteur est projeté hors de la lecture et dans la biographie de l'auteur. Il ne met pas le doigt sur le texte de Cervantes lui-même, mais sur la signature que celui-ci y a inscrite. Car il ne fait aucun doute que Cervantes signe de sa main manquante, mais cette signature est ambivalente : d'une part, la main gauche manquante représente un tournant biographique, de l'autre, sur le plan poétologique elle est le reflet de la main droite qui écrit, et qui est elle-même menacée par l'acte d'écrire.
- 27 En ce qui concerne le mot *mano* (la main), l'auteur du *Don Quichotte* souffre d'une obsession du jeu de mot que nous ne détaillerons pas ici²⁸. Prenons simplement comme

exemple le prologue des *Nouvelles exemplaires* qui illustre parfaitement ce jeu. Il contient un bref aperçu autobiographique où il est aussi question de la célèbre perte de la main gauche cervantine²⁹ – comme ce sera plus tard le cas dans le prologue au deuxième *Don Quichotte*, où la main manquante est placée telle une étoile au firmament de l'honneur³⁰. Cervantes se plaît à montrer ses mains dans ses prologues. Dans celui des *Nouvelles*, au lieu de la main gauche manquante, on trouve un curieux usage de la sémantique manuelle³¹ : il y est dit, pour excuser certains défauts de langue, que l'on peut aussi faire entendre des vérités par la langue des signes. D'ailleurs, selon l'auteur, le lecteur ne peut pas réduire les nouvelles en morceaux pour en faire un « ragoût d'abattis » (*pepitoria*) puisqu'elles n'ont « ni pieds, ni tête » (*ni pies ni cabeza*). Le but de l'auteur était de dresser une table de jeux au centre de la république (il parle de la *república de las letras*), *una mesa de trucos*, une sorte de billard, en tout cas un jeu qui réclame une grande dextérité. Chacun doit s'amuser à cette table de jeux littéraire « *sin daño del alma ni del cuerpo* » (« sans péril ni de l'âme ni du corps »). On peut se demander quels genres de dommages corporels pourraient être provoqués par des jeux manuels : peut-être des atteintes à la main ?

- 28 L'auteur du prologue poursuit en disant qu'il préférerait se couper lui-même la main avec laquelle il les écrivait si l'une des nouvelles mettait en danger le salut de l'âme du lecteur. Cette déclaration un peu lourde contraint le lecteur à visualiser le corps de l'auteur, à s'imaginer un homme unidextre qui tente de se couper la main. Par ailleurs, elle renvoie à une autre obsession cervantine, les fantasmes de la perte de l'autre main, la droite. Dès le prologue du premier *Don Quichotte*, un ami bienveillant rassurait l'auteur en affirmant que, le mensonge fût-il avéré, on ne lui couperait pas la main qui l'aurait écrit³². On pourrait y voir une autre référence autobiographique, à savoir une allusion à la sombre affaire du « double », ce document retrouvé au XIX^e siècle qui contient un mandat d'arrêt de 1569 contre un homme appelé Miguel de Cervantes. On reproche au délinquant en fuite d'avoir blessé en duel un certain Antonio de Sigura. Il est condamné par contumace à avoir la main droite coupée en public³³. Quoi que l'on pense de cette affaire, les mains droites manquantes jouent un rôle dans l'œuvre de Cervantes. Dans *Rinconete et Cortadillo* par exemple, qui met en scène de nombreux jeux de mains, il est question d'un proxénète et d'un spadassin au nom éloquent de Maniferro ; il a une jolie main de fer pour remplacer l'autre, « coupée par ordre de la justice³⁴ ». Sa dame l'appelle amoureusement « *diestro mío* » : le *diestro* (du latin *dexter*), c'est le droitier par excellence, le maître d'armes ou l'escroc.
- 29 Mais les jeux de mains du prologue des *Nouvelles* ne sont pas encore terminés. Voilà un jeu de mots intraduisible : l'auteur du prologue, qui fait le coquet vis-à-vis de son âge, dit que sur les 55 ans, « j'en gagne neuf de plus et une bonne manche³⁵ ». Enfin, il exprime aussi la crainte que son prochain projet de roman, annoncé ici, ne naisse « les mains à la tête » (« *salir con las manos en la cabeza [...]* »). Cette métaphore de la naissance nous livre la clé décisive : l'obsession cervantine d'inscrire sa main manquante dans son propre texte est en effet plus qu'une forme de signature maniérée³⁶. Elle est sans aucun doute sa façon à lui de lier symboliquement le texte à sa propre biographie et aux deux métiers manuels de sa vie, le métier des armes (la main gauche) et l'écriture (la main droite) et, pour finir, à un troisième, le métier de son père. Comme celui de Flaubert, le père de Cervantes exerçait un métier manuel au sens propre du terme : il était chirurgien, tout au bas de l'échelle d'ailleurs puisque c'était un barbier indigent (*médico zurujano*)³⁷.
- 30 Cependant, ce type d'auto-représentation touche à des strates encore plus profondes du narcissisme de l'écrivain. L'obsession d'inscrire son propre corps mutilé dans le texte

correspond à une incertitude élémentaire quant à la distance entre le corps et le texte ou, pour prendre une image similaire, à la ligature incomplète du cordon ombilical. Dans le prologue des *Nouvelles*, la paternité des *novelas* est revendiquée avec fierté : « Mon génie les engendra, ma plume les mit au monde, et elles vont grandissant dans les bras de l'imprimerie³⁸ [...] ». Le problème de cette revendication, c'est qu'elle introduit la différence des sexes dans la conception de la paternité de l'œuvre. Et il s'avère que conformément au vieux principe juridique *pater semper incertus*, la revendication paternelle se trouve affaiblie. Face au génie concepteur (qui engendre parfois des monstres) se dressent deux instances féminines : la plume comme génitrice et la presse d'imprimerie comme nourrice. Le prologue du premier *Don Quichotte*, qui dément expressément toute paternité, est encore plus explicite : « Mais moi qui, bien que je semble être le père, suis le parâtre de Don Quichotte³⁹ ». Restons dans la logique de ce fantasme : la relation métaphorique, identificatoire et paternelle entre le génie et l'œuvre se trouve à tout instant fissurée et menacée. Pour compenser cela, il faut renforcer la connexion matérielle et métonymique à l'œuvre : *mater semper certissima*. Mais cette connexion repose sur la contiguïté de la main, de la plume et du signe écrit. Chez Cervantes, c'est toujours la plume prolifique qui a le dernier mot. Rappelons que c'est la plume du chroniqueur arabe qui prononce l'épilogue de *Don Quichotte*⁴⁰. D'où le jeu fiévreux de Cervantes avec la matérialité de la chose écrite, les manuscrits trouvés et perdus, ses déchiffrages, traductions, reformulations et copies, ses manœuvres avec la présentation typographique de son propre texte et le fait qu'il mette sans arrêt en scène l'acte d'écrire et la plume. Ce que l'historiographie littéraire nous présente comme l'incarnation de la modernité ironique de l'invalidé de guerre écrivain est en même temps le symptôme d'une pathologie textuelle extrêmement individuelle, une mise en scène de l'incapacité à faire quitter au texte écrit le périmètre du corps. Il s'agit d'une autre sorte de manque, d'un espace ouvert qui rend nécessaire une autre sorte d'immunisation : l'ironie cervantine.

5. L'immunité comme style

- 31 Flaubert, lecteur passionné de Cervantes, a sans doute pressenti quelques-unes de ces interrelations. Cela n'explique pas pour autant pourquoi il développe sa propre version du jeu de mains. Se poser la question de la logique de ces fantasmes liés à la main, c'est aussi se demander de quelle façon les auteurs signent. De quelle manière ils essayent de lier à eux, symboliquement, ces textes qui leur échappent. Comme on le sait, depuis la Renaissance, la réponse est la suivante : les auteurs signent par la façon dont ils manient leur stylet (*stylus*), c'est-à-dire la façon de diriger leur propre main (*maniera*). La condition de cette signature par le biais du style individuel, c'est l'effacement de la main individuelle : cette disparition du corps entraîne l'effacement du stylet, et ce dernier l'effacement de l'écriture dans l'acte de lire. Ce qui reste après avoir refoulé ces trois objets connectés par une métonymie, c'est cette trace en quelque sorte métaphysique de l'individu que l'on appelle le style. Mais que se passe-t-il si ce processus de disparition est renversé de façon fantasmatique, si le style n'est pas le refoulement de la main qui écrit, si la main fait effraction dans le style ? Il se produit alors une inversion (Horace parle de *vertere stilum*⁴¹) : c'est la mauvaise extrémité du stylet, celle qui est arrondie, qui apparaît dans le texte et à cette mauvaise extrémité, la main. La main tremblante et avachie de l'auteur (qu'Horace décrit avec des ongles rongés jusqu'au sang) que le texte a dû couper

pour devenir texte. Cette inversion constitue la structure que nous présente sans arrêt Cervantes. Elle fait naître une sorte de cicatrice à la surface du style, un manque. Les très grands auteurs, écrit Flaubert, sont de mauvais stylistes : « [...] les très grands hommes écrivent souvent fort mal. – Et tant mieux pour eux. Ce n'est pas là qu'il faut chercher l'art de la forme, mais chez les seconds (Horace, La Bruyère, etc.)⁴² ».

- 32 Flaubert confère cependant à cette inversion du style une nouvelle signification. Chez lui aussi, la main gauche mutilée remplace la main droite qui écrit, mais son manque devient une force : la main brûlée est un organe immunisé. L'incarnation de la main immunisée, c'est celle du chirurgien, la main paternelle, qui coupe avec indifférence dans la chair vivante mais aussi (en salle de dissection) dans la chair morte. Pensons aux jolies mains du chirurgien Larivière dans *Madame Bovary* : « [...] ses mains charnues, de fort belles mains, et qui n'avaient jamais de gants, comme pour être plus promptes à plonger dans les misères⁴³ ». « Les misères » désignent ici la gorge d'Emma Bovary qui s'est empoisonnée et d'où s'échappent des râles : « Il aurait mieux valu, dit le chirurgien, lui introduire vos doigts dans la gorge⁴⁴ [...] ». Mais le grand Larivière ne veut pas salir ses belles mains au chevet d'Emma qui est mourante. Il s'en lave les mains et prend la fuite. Manifestement, il n'est finalement pas certain d'être immunisé.
- 33 Mais dans la biographie de Flaubert, la main du chirurgien est aussi celle du père, celle qui ébouillante la main du fils. Or, cette main ébouillantée, momifiée, morte, devient dans l'imagination du fils l'emblème de l'immunité. C'est paradoxal : la main, organe du toucher (*contagio* – contact mais aussi contagion), devient l'organe de l'immunisation. Cela rappelle une autre théorie célèbre de l'immunité, le mythe freudien du « pare-excitations » psychique, qu'il conçoit sur le modèle d'une « boule protoplasmique vivante » qui se protège d'un excès d'excitations traumatiques par la mort de sa couche corticale⁴⁵. Mais contrairement à la membrane protozoaire morte de Freud, la main brûlée de Flaubert ne désigne pas l'immunité psychique en général mais celle de l'écrivain. Dans le fantasme, la main de l'écrivain devient en effet l'organe universel du toucher : parce qu'elle touche l'écriture, elle touche aussi tout ce que désigne l'écriture. Mais ces contacts par le biais de l'écriture sont d'abord des identifications : écrire le suicide d'Emma signifie se tordre soi-même dans des convulsions et vomir⁴⁶.
- 34 A ce contact universel devrait donc correspondre une peur de la contamination tout aussi globale. On en trouve un grand nombre d'exemples chez Flaubert, mais ils concernent une autre zone corporelle. Il semble qu'il y ait eu une division du travail entre les différents fantasmes corporels. La résistance au contact est réservée à la bouche, par laquelle, comme l'on sait, doit passer tout ce qu'écrit Flaubert (pensons à l'importance dans son processus de travail des excès solitaires de cris dans le *gueuloir*). En effet, tout ce qui est lu est aussi, sur le plan fantasmatique, avalé par la bouche, englouti par elle⁴⁷. L'encre elle-même ne tache pas les doigts mais la bouche : l'arsenic qui sert de poison à Emma Bovary laisse dans la bouche un arrière-goût d'encre (chez elle mais aussi chez le lecteur)⁴⁸. On comprend ainsi avec quel liquide le grand Larivière se serait taché les doigts s'il les avait introduits dans la gorge d'Emma. Certes, l'aversion envers le contact, quand elle concerne la bouche, s'exprime non pas sous forme d'angoisse mais de dégoût. Par contre, rien ne dégoûte la main. A part quelques petites allergies de contact, elle est l'organe intouché et intouchable, la célèbre main flaubertienne du chirurgien. Evidemment, cela a un prix : cette main est étrangère, morte, momifiée. C'est, au sens strict, la main d'un autre. Par exemple celle de Miguel de Cervantes.

- 35 Comme chez Cervantes, le fantasme de la main s'affiche chez Flaubert dans le récit lui-même. Deux exemples tirés de *L'Education sentimentale* (1869) suffiront : la main féminine de Frédéric Moreau, le héros du roman, apparaît comme un organe particulièrement menacé de contamination. La première fois qu'il touche Mme Arnoux, la femme qu'il vénère, il s'agit d'un contact on ne peut plus conventionnel. A la fin d'une soirée, elle lui tend la main pour prendre congé : « [...] et il éprouva comme une pénétration à tous les atomes de sa peau⁴⁹ ». La main de l'amoureux passif, qui risque d'être contaminée par un autre corps jusque dans la structure de ses atomes, constitue la contrepartie empreinte d'angoisse et de désir du membre chirurgical qui écrit et que l'auteur met en scène dans sa correspondance. Dans le même roman on trouve aussi l'emblème opposé de la parfaite immunité manuelle. C'est vraiment un emblème, montrant une main gauche : il s'agit des armes de Dambreuse, le banquier noble, qui décorent l'église lors de son enterrement : « Il était de sable au sénestrochère d'or, à poing fermé, ganté d'argent, avec la couronne de comte, et cette devise : *Par toutes voies*⁵⁰. » C'est un emblème de la puissance, ici financière, mais aussi un emblème de l'impénétrabilité, car les mains héraldiques (*dextrochère* et *sénestrochère*) sont toujours des mains cuirassées. La main héraldique de M. Dambreuse est une main morte, au sens juridique du terme également⁵¹, mais même morte, elle continue d'exercer son pouvoir au-delà de la mort.
- 36 Cette main cuirassée et fermée est un fétiche, plus clairement que toute autre main flaubertienne. Ce diagnostic de fétichisme peut être mis en relation avec la pathologie flaubertienne décrite par Sartre. En interprétant la main ébouillantée de Gustave comme le stigmate d'une malédiction paternelle, Sartre nous présente finalement un mythe de castration à peine voilé. Or, c'est précisément là-dessus que repose aussi la définition freudienne du fétiche : un substitut fantasmé de la perte fantasmée du pénis. Mais ce que Sartre ne voit pas, c'est que toutes ces mains plus ou moins fétichisées sont chez Flaubert les reflets de la seule main qui écrit. C'est pourquoi la signification au fond littéraire du fantasme de la main immunisée ne pouvait que lui échapper.
- 37 Cette signification n'apparaît que si l'on se représente cette mêlée imaginaire des mains de Flaubert et de Cervantes que j'ai tenté de décrire. Ce qui s'y exprime, c'est une petite partie du processus que l'on pourrait qualifier de vaccination stylistique, l'immunisation par le biais de l'identification littéraire. Toutefois, il ne s'agit pas seulement de l'appropriation du style d'un autre par la lecture ni d'une « simple » relation intertextuelle. Dans cette identification demeure un reste organique qui n'est pas réductible au style. La main de Cervantes est accrochée au style de Cervantes : sans ce quelque chose d'organique, si éphémère soit-il, il n'y aurait pas d'identification. Mais un reliquat de ce genre a une action infectieuse. Aussi, une infection est inévitable. Être immunisé sur le plan stylistique signifie avoir enduré ses prédécesseurs comme s'ils étaient des maladies. C'est seulement ainsi, sur le plan immunologique, que s'explique la contradiction qui traverse la correspondance de Flaubert. Une sensibilité exacerbée et une intangibilité absolue y sont sans cesse nommées en même temps comme étant les conditions d'un art véritable : la sensibilisation est une désensibilisation, une maladie à la vie⁵². Surgit alors un nouveau concept d'individualité littéraire : l'œuvre n'apparaît plus comme l'émanation d'une unité qui en serait la base (*subjectum*) mais comme le résultat de processus défensifs au cours desquels voit le jour, à partir de ce moment-là seulement, quelque chose qui peut avoir l'air d'une unité.

BIBLIOGRAPHIE

- Beizer, Janet (1994) : « The physiology of Style », dans Id. : *Ventriloquized Bodies. Narratives of Hysteria in 19th Century France*, Ithaca, p. 77-98.
- Canavaggio, Jean (1989) : *Cervantes. Biographie*, Zurich / Munich.
- Cervantes, Miguel de (1949) : *Nouvelles exemplaires*, trad. par J. Cassou, Paris.
- Cervantes, Miguel de (1989) : *Novelas Ejemplares*, éd. par H. Sieber, Madrid.
- Cervantes, Miguel de (1998) : *Don Quijote de la Mancha*, édition de l'Institut Cervantes, Barcelone.
- Cervantes, Miguel de (2001) : *Œuvres complètes*, t. 1 : *Don Quichotte de la Manche*, texte présenté par M. Moner, trad. et annoté p. C. Allègre, J. Canavaggio et M. Moner, Paris.
- Flaubert, Gustave (1973) : *Correspondance*, t. 1, éd. par J. Bruneau, Paris.
- Flaubert, Gustave (1980) : *Correspondance*, t. 2, éd. par J. Bruneau, Paris.
- Flaubert, Gustave (1997) : *Correspondance*, t. 4, éd. par J. Bruneau, Paris.
- Flaubert, Gustave (1951) : *Madame Bovary*, dans Id. : *Œuvres*, éd. par A. Thibaudet et R. Dumesnil, Paris, t. 1, p. 291-611.
- Flaubert, Gustave (1951a) : *L'Éducation sentimentale*, dans Id. : *Œuvres*, éd. par A. Thibaudet et R. Dumesnil, Paris, t. 2, p. 31-457.
- Freud, Sigmund (1993) : « Au-delà du principe de plaisir », dans : *Essais de psychanalyse*, trad. par A. Bourguignon, Paris, p. 41-115.
- Mazumdar, Pauline (1995) : *Species and Specificity. An Interpretation of the History of Immunology*, Cambridge / New York.
- Moulin, Anne-Marie (1991) : *Le dernier langage de la médecine. Histoire de l'immunologie de Pasteur au sida*, Paris.
- Sartre, Jean-Paul (1988) : *L'Idiot de la famille*, nouvel éd., Paris.
- Tauber, Alfred / Chernyak, Leon (1991) : *Metchnikoff and the Origins of Immunology*, New York / Oxford.
- Ziganke, Jana (1999) : *Infinite Schreibstrategien bei Sade, Flaubert und Beckett*, Bielefeld.

NOTES

1. Citations des lettres de Flaubert extraites de Gustave Flaubert, *Correspondance*, (dir.) Jean Bruneau, Paris, 1973 ss. ; ici : Flaubert (1973), p. 447 sq.
2. Flaubert (1980), p. 716.
3. Junianus Justinus, *Epitoma Historiarum Philippicarum Pompei Trogi*, Stuttgart, 1985, XXXVII, 2,6.
4. Lettre à Louise Colet, 6 ou 7 août 1846, Flaubert (1973), p. 279.
5. Sartre attire l'attention sur la signification de la formulation « erronée » « on leur brûle [...] » qui oppose le collectif des Numides, absolument passifs, à un pouvoir anonyme : « [...] comme si

l'on disait : les explorateurs ont une coutume étrange : quand ils vont chez les cannibales, on les découpe en morceaux, on les fait cuire et on les mange » (Sartre [1988], p. 1896 sq.).

6. Lettre à Ernest Chevalier, fin janvier 1846, Flaubert (1973), p. 255.
7. Lettre à Louise Colet, 5 décembre 1846, Flaubert (1973), p. 411.
8. Il s'agit d'une parodie du poème du même nom de Jacques Delille.
9. Lettre à Louise Colet, fin octobre 1851, Flaubert (1980), p. 14.
10. Lettre à George Sand, 1^{er} janvier 1869, Flaubert (1997), p. 3.
11. L'« abcès de style » a certes aussi un référent réel (voir plus loin).
12. Lettre à Louise Colet, 7 juillet 1853, Flaubert (1980), p. 377.
13. Dans *L'Idiot de la famille* (Sartre [1988], t. II, p. 1821-1931) Sartre a analysé ces fantasmes très en détail et en corrélation avec la maladie de Flaubert, mais il n'a pas vu leur dimension poétologique. Or, elle est l'un des chaînons manquants entre la biographie et l'œuvre, et leur absence dans *L'Idiot* de Sartre en fait un échec monumental.
14. La première entrée du sens médical du mot dans un dictionnaire semble avoir eu lieu dans le *Littre* de 1867. Jusqu'à dans les années 50 du siècle, l'utilisation médicale du terme était caractérisée comme métaphorique par un ajout (par exemple : *immunité morbide*). Voir Moulin (1991), p. 23.
15. Sur l'histoire de l'immunologie voir en plus de l'ouvrage cité d'Anne-Marie Moulin : Tauber / Chernyak (1991) et Mazumdar (1995).
16. Flaubert (1951), p. 515.
17. Cité dans Sartre (1988), t. I, p. 63 sq.
18. Janet Beizer analyse les fantasmes de Flaubert sur le corps et le style féminins dans « The physiology of Style » (Beizer [1994]).
19. Lettre à Louise Colet, 7 juillet 1853, Flaubert (1980), p. 377.
20. Lettre à Louise Colet, 31 mars 1853, Flaubert (1980), p. 290.
21. Sartre (1988), t. II, p. 1813 sq.
22. Lettre à Mlle Leroyer de Chantepie, 18 mai 1857, Flaubert (1980), p. 716.
23. Flaubert (1980), p. 126-129. Les citations qui suivent sont extraites de cette lettre.
24. Sartre (1988), t. II, p. 1895 sq.
25. Tous les signes corporels ne remplissent pas cette fonction. Flaubert s'était moqué auparavant de la théâtralité d'une connaissance, Mme Cloquet, qui lui avait fait voir « deux ou trois cheveux blancs sur sa tempe » pour lui montrer l'inquiétude qu'elle avait eue au sujet de son époux. Par ailleurs, le geste de Mme Cloquet pour relever son bandeau anticipe le mouvement de main effectué par Mme Arnoux qui choquera Frédéric à la fin de *L'Education sentimentale*.
26. Le contexte permet de lire « galérien » au sens historique de « prisonnier sur une galère ».
27. « Con estos pulgares », voir Cervantes (1998), p. 242 ; pour la trad. fr. voir Cervantes (2001), p. 569.
28. Dans le discours dialogique du *Don Quichotte*, le terme *mano* a une étonnante pluralité sémantique qui couvre le domaine de la potentialité (influence, violence, force, contrôle, comme dans *tener mano con alguien*) et celui de l'action présente y compris son utilisation dans le sens de « mot » (comme *dar la mano como esposa* : dire (le mot) oui à une demande en mariage).
29. Cervantes (1989), t. 1, p. 51 ; trad. fr. : Cervantes (1949), p. 26.
30. Cervantes (1998), p. 618 ; trad. fr. : Cervantes (2001), p. 898.
31. Cervantes (1989), t. 1, p. 51-53 ; trad. fr. : Cervantes (1949), p. 26 sq.
32. Cervantes (1998), p. 14 ; trad. fr. : Cervantes (2001), p. 394.
33. Canavaggio (1989), p. 52.
34. « [...] que le habían cortado por justicia. » (Cervantes [1989], t. 1, p. 219) ; trad. fr. : Cervantes (1949), p. 158-203.

35. « al cincuenta y cinco de los años gano por nueve más y por la mano » (Cervantes [1989], t. 1, p. 52) ; trad. fr. : Cervantes (1949), p. 27.
36. Une autre forme de signature est constituée par exemple par le plaisir que prend Cervantes à insérer dans le récit des personnages épisodiques qui portent son nom.
37. Canavaggio (1989), p. 25. Pour Rodrigo Cervantes, le scalpel était l'insigne de la déchéance sociale, pour Achille-Cléophas Flaubert celui de l'ascension sociale, ce qui reflète la profonde métamorphose du statut de chirurgien-barbier entre le XVI^e et le XIX^e siècle.
38. « [...] mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa. » (Cervantes [1989], t. 1, p. 52) ; trad. fr. : Cervantes (1949), p. 27.
39. « [...] aunque parezco padre, soy padrastro de don Quijote... » (Cervantes [1998], p. 10) ; trad. fr. : Cervantes (2001), p. 391.
40. Cervantes (1998), p. 1223 ; trad. fr. : Cervantes (2001), p. 1427 sq.
41. Horace, *Sat.* I, 10, 72. « *Vertere stilum* » signifie « effacer » (avec l'extrémité arrondie du stylet). Horace recommande à l'écrivain satirique de procéder à de fréquentes corrections, de polir la surface stylistique. Mais la correction est par définition l'opération qui n'est pas représentée dans le texte. Si c'est quand même le cas, la main apparaît aussi, comme par exemple chez Horace les ongles rongés de Lucilius « *vivos et roderet inguis* » (*Sat.* I, 10, 71).
42. Lettre à Louise Colet, 25 septembre 1852, Flaubert (1980), p. 164.
43. Flaubert (1951), p. 584.
44. Flaubert (1951), p. 586.
45. Freud (1993).
46. Lettre à Hippolyte Taine, 20 (?) novembre 1866, Flaubert (1973), p. 262.
47. La signification des fantasmes boulimiques de l'engloutissement pour le lecteur et pour l'auteur Flaubert a été analysée par Ziganke (1999), p. 187-192.
48. Flaubert (1951), p. 579.
49. Flaubert (1951a), p. 81.
50. Flaubert (1951a), p. 411.
51. Le concept de *mainmorte* désigne une personne juridique dont les biens ne peuvent faire l'objet d'une vente ou d'un héritage. Le *droit de mainmorte* est un concept du droit féodal : il désigne le droit du seigneur du fief de disposer des biens de son vassal à la mort de ce dernier. Rappelons que le dernier coup (posthume) de Dambreuse consiste à manipuler son testament et à déshériter ainsi sa femme à l'improviste.
52. Maladie à la vie : allusion à *La maladie à la mort* de Kierkegaard (NDT).

INDEX

Mots-clés : main, style, fantasme, immunisation, Cervantes

Schlüsselwörter : Hand, Stil, Phantasma, Immunisierung, Cervantes

AUTEURS

MARTIN VON KOPPENFELS

Martin von Koppenfels est professeur de littérature comparée à l'Université de Munich.